

Вопреки призывам бросить кисти и взяться за производство вещей, первые годы после революции отмечены у нас развитием станкового искусства и притом отвлеченного, беспредметного — чисто формальным экспериментаторством. Супрематические холсты и контр-рельефы были для художников величинами самодовлеющими. Дело шло о том, чтобы поднять самую живопись, т. е. отвлеченное станковое искусство, до степени „хорошо сделанных“ вещей. Художник приравнялся к высококвалифицированному товаропроизводителю.

Как же совершился этот спад или, во всяком случае, переход от высоких общественных принципов революционно-утилитарного искусства к принципам самодовлеющего, чисто профессионального ремесла, от „улиц и площадей“ — к замкнутой „кухне“ лабораторных опытов?

Прежде всего, никакого „перехода“ в действительности не было. Узкий профессиональный формализм — наследие до-революционной культуры, эпохи войны. Вспомним выставки военного времени — все эти „Ослиные хвосты“, „Трамвай В“, „0, 10“ и др. — это были те же демонстрации кубизма и супрематизма. Малевич и Татлин выявили себя до революции, как и все наше левое искусство, перенесенное с современного Запада, из страны Пикассо, Брака, Леже, Озенфан, и лишь доведенное у нас до „последней черты“. Октябрьская революция только легализовала весь этот живописный форма-

лизм, высвободила его, подвела под него известную идеологическую платформу. Вчитаемся в знаменитое „Положение Отдела изобразительных искусств по вопросу о художественной культуре“ (февраль 1919 г.) и мы увидим, что оно является, в сущности говоря, актом утверждения самой обычной на Западе свободы формальных исканий. Что провозглашает это



Н. Альтман Гигантское панно на Зимнем дворце (октябрь 1918 г.)

положение?—То, что существует художественная культура, как известного рода *профессиональное качество*; то, что художник должен быть изобретателем; то, что в понятие этой художественной культуры входят такие элементы, как материал, цвет, пространство, движение, форма, техника... Теперь, по истечении ряда лет, нам может представиться странным, что в этом торжественном провозглашении той простой истины, что искусство есть... искусство, могло заключаться нечто революционное и пролетарское. Однако, понадобилась Октябрьская революция для того, чтобы и на Руси была открыта эта Америка, которую знал не только Сезанн, но знали и... наши отечественные иконописцы. Действительно, русское искусство XIX века было в общем равнодушно к проблеме формы, и всякие формальные искания рассматривались русской публикой, как нечто „декадентское“, идущее от „лукавого“, с гнилого Запада и не пристало русскому духу. Самое большее, что мог позволить себе этот русский дух, это была пресловутая виртуозная „размашистость“ кисти Репина или жирная, русская расточительность сырой тюбиковой краски у мастеров „Бубнового валета“. Вот это элементарное право и обязанность художника хорошо прорабатывать поверхность

Что провозглашает это положение?—То, что существует художественная культура, как известного рода *профессиональное качество*; то, что художник должен быть изобретателем; то, что в понятие этой художественной культуры входят такие элементы, как материал, цвет, пространство, движение, форма, техника...

Теперь, по истечении ряда лет, нам может представиться странным, что в этом торжественном провозглашении той простой истины, что искусство есть... искусство, могло заключаться нечто революционное и пролетарское. Однако, понадобилась Октябрьская революция для того, чтобы и на Руси была открыта эта Америка, которую знал не только Сезанн, но знали и... наши отечественные

своего холста (право, вовсе не выходящее за пределы буржуазного товаропроизводства) и были торжественно декларированы Отделом изобразительных искусств Наркомпроса. По существу своему эта была легализация приобщения русского художника к Западу и его техницизму. Что же делать — для отсталой провинциальной России и это было уже целой революцией, Октябрем в искусстве! Вопросы формы, вопросы мастерства получили отныне свое право гражданства.

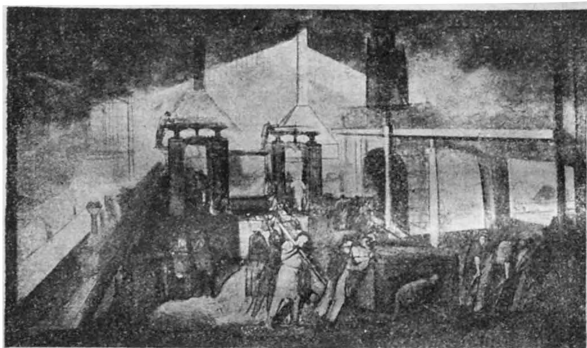
В этом смысле организация в Петрограде и Москве музеев живописной культуры с целью „показать в чистом виде одну из самых существенных сторон изобразительного искусства, а именно — сторону технического труда, технического совершенствования, ценность ремесла в искусстве“ (см. „Положение о музеях живописной и пластической культуры“), имела, конечно, громадное педагогическое значение.

Все левые выставки, устраивавшиеся в Москве в 1921—1923 гг., проходили под знаком абстрактно-технических исканий. Таковы были выставки беспредметников и супрематистов, Малевича, „Обмоху“, „Уновис“, „проекционистов“, выставка левой группы участников Амстердамской выставки и т. д. Чрезвычайно характерно для той эпохи повальное увлечение научностью, научно-инженерной терминологией. Каждый художник придумывал свою собственную формулу явлений, света, динамики; каждый художник утверждал свой культ машины. Таковы были все эти „Координаты живописной плоскости“ — Лучишкина, „Метаморфозы оптики“, „Скорости“, „Время“, „Динамит“ и „Формулы моего Я“ — К. Редько и т. д.

Вся эта гипертрофия аналитичности и рационализма в левой живописи двадцатых годов психологически, конечно, понятна. В своем предисловии к каталогу выставки Редько Федоров-Давыдов довольно верно определяет причины этого явления. „Социально-экономический этап инженеризма в русской живописи был неизбежен, — говорит он. — Это было своеобразное преломление того культа науки, техники, мощи человеческого разума, которые принесла с собою революция. В экономически и культурно отсталой стране лозунгом дня стало завоевывать западную культуру. Тот темп и та энергия, с которой страна стала восстанавливать свое разрушенное хозяйство в сознании художника, порождали культ машинизма и американизма. Сопоставим здесь с живописью явления космизма и инженеризма в нашей поэзии и еще так недавно бывшую моду на „американское“.

Однако, палка была перегнута. Техническое мастерство, т. е. средство, стало самоцелью. В нем усмотрели проявление истинной пролетарской культуры. Под него старались подвести

материалистическую идеологию, оправдывающую „беспредметничество“, Малевич требовал „духовную силу содержания отвергнуть — как принадлежность зеленого мира мяса и кости“ (см. его „О новых системах в искусстве“, Витебск, 1919). Пунин доказывает, что „никакой душевной жизни“, никакого содержания, никакой „сюжетчины“ не надо — нужна лишь форма. Почему? Да потому, что „бытие определяет сознание, а не сознание определяет бытие. Форма = бытию. Форма-бытие определяет сознание, т. е. содержание“ — пишет Пунин. „Мы, — восклицает он, — монисты, мы, — материалисты, и вот почему наше искусство — наша форма. Наше искусство —



А. Лабас

Завод

искусство формы, потому что мы — пролетарские художники, художники коммунистической культуры“.

Во всей этой идеологии был, однако, **существенный про-  
бел** — полная невыясненность того, кем же собственно задана эта форма, приравненная бытию. Для подлинного социалиста, стоящего на социологической точке зрения, таким заданием может быть только социальный заказ, заказ класса. Для Пунина это нечто другое — это заказ „эпохи“, одновременно русский и западный, пролетарский и буржуазный. Другими словами, эта форма задана некими объективными условиями века, одинаковыми для всех.

Пунин не понимал того, что поскольку эта форма эпохи общеобязательна для всех, отличие пролетарского искусства от непролетарского как раз не в ней, а именно в *идее* использования этой формы. Паровозы и машины у нас одинаковые с Западом — это наша „форма“, но именно в том отличие нашего индустриализма от западного, что хозяином этих паро-

возов и машин является сам пролетариат; это — наше *содержание*. Следовательно, дело не только в голой форме, но и в идее, в каком-то новом взаимоотношении между человеком и машиной. Что дело шло именно о равнении нашей живописи по западно-европейской, а вовсе не о пролетарском искусстве, это станет для нас еще яснее, если мы вспомним, что как раз двадцатые годы во Франции и Италии были периодом расцвета Фернандо Леже, который не без гордости заявлял на страницах эренбургского журнала „Вещь“: „Я первый в 1917 г. поставил на полотно проблему *механического элемента*“. В таком же духе работал и писал пурист Озенфан, апологет и фетишист машины.

Фетишизм *матери* и *техники* — вот именно то, что наложило свою печать на всю живопись беспредметников, — недаром Малевич предлагал все вообще искусства отнести под один параграф „технического творчества“, а группа проекционистов декларировала: „искусство есть наука об объективной системе организации материалов“.

Таков, как мы видим, был смысл отвлеченно-инженерных исканий наших беспредметников. Это была попытка подчинения искусства науке. Попытка, несомненно, оплодотворившая нашу живопись большими техническими завоеваниями (изучение цвета, фактуры и т. д.), но все же бесплодная вдвойне. Во-первых, потому, что искусство есть искусство, а не наука, и в качестве такового его песенка в революционной России была далеко еще не спета. Мы увидим ниже, насколько нам нужна была еще „изобразительность“. А во-вторых, и потому, что индустриализм... в рамках станковой картины есть все же буря в стакане воды, новая маска все того же самодовлеющего эстетизма.



П. Шухмин

Проводник